López Cano, Rubén. 2012. “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”. En Sánchez de Andrés, Leticia (ed.). *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. CM-UAM.

Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas

Rubén López Cano (ESMuC)

Desde hace varios años, el término “arte sonoro” aparece con mayor frecuencia en los circuitos del arte contemporáneo. Los festivales, publicaciones y especialistas dedicados exclusiva o parcialmente a esta manifestación, proliferan al tiempo que su público se multiplica de manera significativa. En muchas ocasiones, queda patente que su capacidad de convocatoria supera a otras prácticas artísticas más institucionalizadas como la llamada “música contemporánea”. Sin embargo, el significado preciso del término “arte sonoro” permanece oscuro, por lo menos en algunos de sus aspectos fundamentales, tanto para una parte importante de sus seguidores como de sus estudiosos y cultivadores.

El arte sonoro incluye prácticas, formatos o, como veremos más adelante, *comportamientos*, como la instalación sonora, la escultura sonora, la poesía sonora y músicas habladas, el radioarte, el paisaje sonoro, el audio-performance, los emplazamientos conceptuales e intermedia, la construcción experimental de instrumentos, algunas músicas electroacústicas y experimentales y otro tipo de interacciones tecnológicas en espacios reales o virtuales. Sin embargo, las definiciones sobre arte sonoro en general que solemos encontrar acusan mucha vaguedad. Para unos, se definiría como “la exploración artística de la sonoridad, más allá de los parámetros musicales tradicionales”[1] o el “conjunto de diversas prácticas artísticas que consideran como su centro de atención nociones amplias del sonido, la escucha y la audición”,[2] o “campo muy extenso que involucra la creación de obra y cuya materia prima o elemento principal es el sonido” (Martinez 2010:6). Al referirse al término en sí mismo, algún autor observa que éste “anuncia que tales obras están realizadas fundamentalmente con

[1] Mediateca Caixa fórum http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/jsp/subhomes/sh_artsonor.jsp?ID_IDIOMA=e) (consultado en octubre de 2011).
[2] Wikipedia, entrada de *Soundart* (consultado en octubre de 2011).

sonido por artistas visuales (o artistas transdisciplinares de performance)" (Grubb 1990: 151 en Molina 2008: 216) o que se usa para "designar cuanto ronde lo audio o lo acústico del abierto proponer y hacer "artístico" actual […]"(Barber y Palacios 2010:94). A estas descripciones se le suman las definiciones que ubican el arte sonoro como "movimiento artístico" de "finales de los años setenta" que

> […] adquirió un gran éxito durante la década de 1990, cuando los artistas de todo el mundo se volcaron en la producción de obras en la que se utilizaban sonidos… y las obras se presentaban en forma de ensamblaje, instalación, vídeo, performance o arte cinético, aunque también se utilizaban medios como la pintura y la escultura (Dempsey 2002: 284 en Molina 2008: 216).

Otros autores lo definen como "obra de arte que emplea, genera o ejecuta cualquier clase de sonido o ruido" (Lucie-Smith 2003: 202 en Molina 2008: 216). Incluso se define en negativo como "concepto artificial, que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto 'música'" (Rocha 2008:45). No existe consenso tampoco en sus límites o formas de aparición:

> […] el arte sonoro puede adoptar casi cualquier forma o manifestación y apoyarse en cualquier soporte, desde la escultura a la proyección, desde la instalación a la radio, desde lo (casi) puramente sonoro a lo (casi) puramente visual o de la performance a lo maquinista en una gradación que parece infinita (Costa 2010b:151).

Sin embargo, la falta de definición del arte sonoro parece no incomodar a una parte importante de sus cultivadores. Como suele ocurrir dentro de los ámbitos de la práctica y teorización artísticas, la necesidad de precisar el concepto, de determinar una definición solvente del mismo "parece ser más un objeto de disputa para teóricos y críticos que para los artistas" (Costa 2010a:18). Al mismo tiempo que el público responde con curiosidad y atención a las convocatorias que portan la etiqueta arte sonoro (lo que siguiere que algo saben sobre lo

que se esconde detrás de ella), ni los teóricos ni los artistas logran consensuar una definición “especializada” o “profesional” satisfactoria. Como sugiere José Manuel Costa, “al día de hoy, cualquier esfuerzo categorizador sigue sin dar frutos”. Si bien gracias a recientes encuentros y espacios de discusión “han surgido buenas y bien elaboradas ideas”, desafortunadamente, no “se ha avanzado en la definición”. Paradójicamente “llevamos ya muchos decenios conviviendo con algo que llamamos arte sonoro” y que no sabemos exactamente qué es. “Tal vez falle algo en la aproximación” (Costa 2010a:18). ¿Dónde estará este fallo?

En algunas de las discusiones que sostienen artistas y especialistas con el afán de definir lo que es el arte sonoro, es posible percibir cierta pretensión de que el término describa eficazmente la “esencia” de esta actividad artística.[3] Al parecer, su correcta y especializada definición debería arrojar luz sobre aquello que hace que una obra sea arte sonoro y no otra cosa. De este modo, se le exige al término que delimite por sí mismo las técnicas empleadas por los artistas, las poéticas que rigen detrás de cada obra, la naturaleza de sus proyectos, los argumentos sustanciales de sus discursos y sus bases estéticas.[4] Sin embargo, dada la extrema heterogeneidad de poéticas y prácticas del arte sonoro, resulta simplemente imposible que un solo término realice todas esas tareas. No creo que esa sea su función actual ni real. Tampoco creo que avancemos mucho en la comprensión de lo que es el arte sonoro tratando de imponer al término un *deber ser* antes de entender qué es lo que realmente es o hace.

Por otro lado, resulta sumamente desconcertante observar intentos de definir el arte sonoro como una “forma” artística, “género” de creación dentro de las artes plásticas (u otra “disciplina”) o aún como “escuela” artística (Molina 2008:215; Neuhaus s.f.; Gibbs 2007:8). Es paradójico que una práctica artística nacida de las violentas sacudidas que ofrecieron al mundo del arte las vanguardias artísticas, el arte conceptual, de acción y la intermedia, pretenda ser comprendida precisamente con las viejas categorías estéticas que fueron profundamente vapuleadas por éstas.

Una última observación: resulta infinitamente más cómodo trabajar con conceptos como instalación sonora, escultura sonora o aún poesía sonora por mencionar algunas de las

[3] Véanse por ejemplo las discusiones virtuales del *Encuentro de Arte sonoro en España* que se realizaron en el marco de la exposición ARTe SONoro en La Casa Encendida (Madrid) del 8 al 10 de junio de 2010: http://ease.mase.es/?cat=175 (consultado en octubre de 2011).

[4] Entiendo por *poética* el discurso explícito o implícito de un autor con respecto a una obra o un conjunto de obras durante un periodo determinado. Es el proyecto detrás (o implícito en) la obra.

prácticas artísticas que suelen incluirse en la amplia categoría arte sonoro. En este nivel de especificidad, es mucho más fácil intentar definiciones, trazar historias, hablar de autores y obras clave y ubicarlas dentro de alguna tradición artística sea contemporánea o de raíces más longevas. Pero cuando pretendemos agruparlas todas bajo el concepto arte sonoro comienzan los problemas. Aun así seguimos en este empeño. ¿Por qué? ¿Cuáles son las prestaciones que ofrece la noción de arte sonoro a nuestros actos comunicativos?

En este trabajo no intentaré hacer una definición ontológica del término arte sonoro entre otras cosas porque la considero imposible e innecesaria. Al contrario, lo exploraré como categoría aglutinadora cuyo uso no se limita a designar una serie de prácticas artísticas ni a describir los modus operandi de los creadores. Me interesa sobre todo el poder *performativo* del concepto, es decir, prestaré más atención no en lo que significa, sino lo que hace o permite hacer a sus usuarios dentro de sus usos concretos. Se trata de comprender cómo el término contribuye a crear un espacio emergente, turbulento y poco definido dentro del resbaladizo ámbito del arte contemporáneo.

Para comprender este proceso, compararé los procesos de construcción de comunidades, prácticas, tradiciones y paradigmas que se dan en el arte o más específicamente en la música, con los que acontecen en la ciencia contemporánea. En este sentido, en este trabajo emplearé modelos y experiencias de la ciencia para comprender el proceso constitutivo del arte sonoro como *dominio* artístico transdisciplinar. Así mismo, intentaré esbozar algunos elementos básicos del paradigma estético en el que se inserta el arte sonoro y que lo distingue de las tradiciones musicales más fuertes. Por último, recurriré a conceptos de la lingüística y los estudios socioculturales de las músicas populares urbanas para examinar el concepto y desentrañar posibles significados del mismo.

1. Dos aproximaciones al arte sonoro

Consideremos dos estrategias de estudio y comprensión a la noción de arte sonoro. La primera la llamaremos *aproximación acotada* y estaría representada por autores como Miguel Molina (2008) y Alan Lich (2007) para quienes el arte sonoro se origina fundamentalmente en

las prácticas vanguardistas de la plástica contemporánea, surge de esa tradición y se encarna paradigmáticamente en la instalación o escultura sonoras. A partir de éstas se comienzan a integrar otras prácticas y tradiciones, entre ellas, las más cercanas a la música experimental. [5] La segunda la llamaremos *aproximación amplia* y estaría representada entre otros por los escritos de los músicos Manuel Rocha, Montserrat Palacios y Llorenç Barber. En términos generales, ellos ven en la conformación del arte sonoro la confluencia de prácticas artísticas sumamente heterogéneas incluyendo diferentes tradiciones de música experimental.

El análisis de ambas perspectivas nos aportará material sumamente importante para esta investigación.

2. Aproximación acotada

En términos generales, Miguel Molina (2008)[6] defiende que lo que ahora conocemos como arte sonoro se origina cuando ciertas prácticas de la plástica de vanguardia comienzan a integrar el sonido en sus proyectos. Una vez que se instaura esta posibilidad y se asienta la instalación y escultura sonoras como piedras angulares de esta categoría artística, sostiene, se integran al concepto otras prácticas provenientes de otras tradiciones como el radio arte, la poesía sonora, el paisaje sonoro, etc. (ver **figura 1**).

[5] Licht divide el arte sonoro en tres categorías: instalación sonora, escultura sonora (o similares) y creaciones sónicas de artistas visuales (Licht 2007:16–17). No menciona el arte radiofónico, el paisaje sonoro, etc.

[6] Artista intermedia y profesor del departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia.

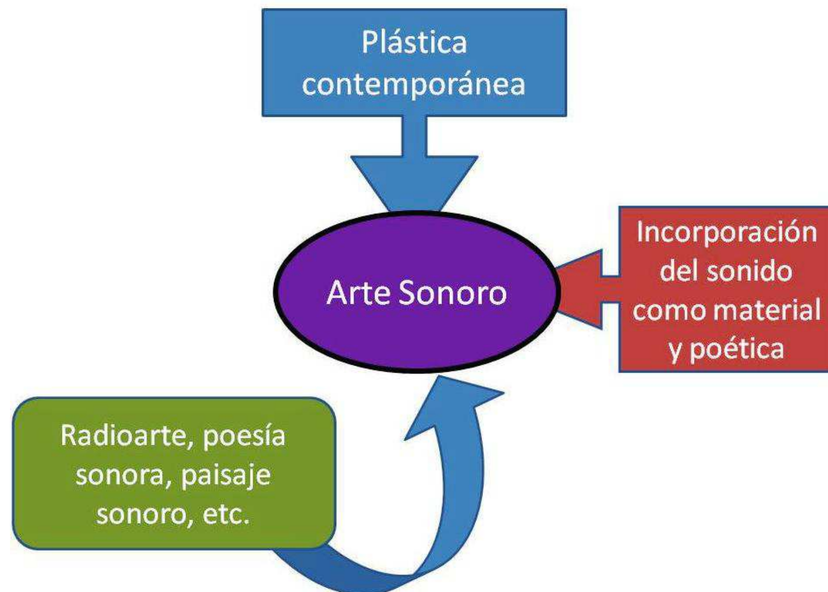


Figura 1. Aproximación acotada de la conformación del arte sonoro.

En el ejercicio de rastrear "la aparición de este término y su conceptualización", Molina enumera algunas exposiciones artísticas que "proponían la relación entre lo sonoro y lo visual", como *For Eyes & Ears* (Cordier & Ekstrom Gallery de Nueva York, 1964) en la que se presentaron "obras en colaboración entre artistas y compositores o entre artistas e ingenieros". También señala las muestras *Für Augen und Ohren* (Akademie der Künste de Berlin, 1980) y *Écouter par les yeux* (Musée d'Art Moderne de Paris, 1980). Además menciona como una de las primeras apariciones documentadas del término "arte sonoro" la exposición *Sound/Art* exhibida en *The Sculpture Center* de Nueva York en 1983, comisariada por William Hellerman y promovida por *The Sound Art Foundation*, que él mismo había fundado en 1982. En esta muestra participaron especialistas "del campo artístico interdisciplinar" practicantes de "la performance, escultura sonora y de la experimentación musical" como Vito Acconci, Terry Fox, William Hellermann, Pauline Oliveros, Richard Lerman, Les Levine, Carolee Schneeman, entre otros (Molina 2008: 214-215).

Con la enumeración de estos ejemplos, Molina quiere demostrar "que esta categoría nace en el contexto de las artes visuales (galerías, museos y centros de arte)" y que "los autores provienen no tanto de la música como de las artes plásticas". Sin embargo, el propio autor menciona la participación de músicos experimentales como Pauline Ontiveros en la

exposición de 1983. Molina lo minimiza: “aunque algunos de ellos son compositores de música experimental, estos son incluidos porque muestran un acercamiento al aspecto visual en sus obras musicales”. Para él, lo determinante es que estos trabajos “no se insertan en un principio en los espacios propios de la música” como auditorios, ya que esto “lo situaría como un género dentro de la variedad de repertorios estilísticos musicales” y estas propuestas se originaron en “espacios propios del arte”. Así las cosas, “estas primeras muestras” tienden a crear “un nuevo *género* artístico”, a través la inclusión de un “nuevo ‘material’ (el sonido)” que producirá una “nueva ‘materia’ (el arte sonoro) como lenguaje artístico” diferenciado y creando una nueva “identidad como tendencia o movimiento artístico” (Molina 2008: 215).[7]

Molina señala también que es significativo que del término arte sonoro “todavía no tenemos constancia que aparezca en ningún diccionario de música” (Molina 2008: 216). Por su parte, en los diccionarios de arte moderno, el concepto es presentado a través de artistas plásticos (y no músicos) que usan el sonido como materia principal. Con ello se demuestra “que el arte sonoro no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales” (Molina 2008: 217).[8] A continuación Molina desestima que el arte sonoro entre en conflicto con las tradiciones musicales, pues se halla inmerso en el mundo de la plástica y no toca el aspecto musical (Molina 2008: 217-219).

La aproximación de Molina permite una organización muy útil para comprender el recorrido del arte sonoro a partir de un esquema didáctico sumamente efectivo y organizador. Sin embargo, considero que éste no es del todo justo ni con la historia ni con el poder performativo del término. En efecto, existen detalles que atentan contra esta organización. Por ejemplo, Max Neuhaus (1939- 2009), considerado uno de los creadores de la instalación sonora, era compositor y percusionista y siempre renegó del término “arte sonoro” (Neuhaus s.f.). En su lugar abogaba con inexorable militancia la vigencia y pertinencia de la noción de “música experimental”. Si bien las muestras que enumera Molina rastrean las primeras

[7] Curiosamente, LaBelle (2006) realiza una aproximación arte sonoro exclusivamente desde la perspectiva de la música experimental. Este hecho no hace sino poner en evidencia la extrema amplitud con que se comprende y explica esta práctica artística.

[8] Hay que recordar que Molina está trazando una historia del término “arte sonoro” y no de las prácticas que lo integran. Así mismo, no duda que en un futuro los diccionarios de música incluirán una entrada sobre él. Para él no habría problema que el concepto fuera “asimilado también” como una “categoría o subgénero dentro de la música” (Molina 2008: 219).

apariciones del término, estas no informan completamente sobre el origen de las prácticas constitutivas del arte sonoro como *comportamiento artístico.* Eso por no hablar de las bases estéticas que aportó John Cage.

Sobre el nivel de integración de los músicos al aspecto visual en su participación en las primeras exposiciones que se cobijaron con el nombre *Sound Art*, resultaría indispensable analizar cada una de las obras presentadas para valorar qué tradiciones artísticas estuvieron presentes en la formación de los artefactos y discursos presentados. Por último, es verdad que muchos artistas sonoros se sienten completamente desligados de la problemática musical. Pero no es menos cierto que varios otros introducen su trabajo cómoda o polémicamente en las tradiciones musicales. Es verdad que la historia del arte sonoro no se puede comprender como una "una evolución contemporánea del lenguaje musical". Pero comprenderlo sólo como una evolución contemporánea del arte plástico quizá interfiera en nuestra comprensión de lo que el término "arte sonoro" efectivamente hace cuando se le emplea.

3. Aproximación amplia

En su revisión de la historia del arte sonoro, Montserrat Palacios y Llorenç Barber (2010:93 y ss.),[9] además de mencionar los eventos, actos y exposiciones considerados habitualmente como sus hitos fundadores (incluyendo los señalados antes por Molina), introducen indistintamente también eventos realizados desde el entorno de la música experimental, la poesía y la radio. En este empeño nos informan, por ejemplo, que Eugenia Baucells usa en 1981 e término *Sound Works* "para designar sus obras visuales (sobre fotocopia, foto o video) susceptibles de ser 'leídas' en el tiempo cual 'partitura' a sonar en vivo y en directo". Continúan con las "obras audio-visuales-táctiles" que Lugán realiza hacia 1967 y su posterior colaboración con músicos y compositores a principios de los setenta. También

[9] Montserrat Palacios es etnomusicóloga y cantante. Llorenç Barber es compositor y teórico.

mencionan que ya en 1985 José Iges usa el término “Ars sonora” para llamar a su programa de obras radiofónicas que aun suena en Radio2 de Radio Nacional de España.[10]

Su trabajo carece del orden y organización didáctica que posee el de Molina, pero realiza una labor muy común en el proceso de la formación del primer relato histórico de un fenómeno incipiente: articula en una misma línea argumental una serie de hechos y eventos inconexos de los que hasta el momento nadie había notado su posible relación. La unión de estos eventos hace que se reclamen como antecedentes legítimos del fenómeno historiografiado. El elenco de hechos es amplio pero no significa que sea indiscriminado. En la dinámica del relato resultante, pareciera como si todos estos hechos aislados y articulados dentro de una narrativa unificadora, desembocaran lógicamente en la conformación del actual arte sonoro (ver **figura 2**). Es curioso pero la pertinencia de esta operación sólo se validará a futuro, según el desarrollo que tome en arte sonoro tanto en términos de práctica y poética artística, así como de sus discursos académicos.

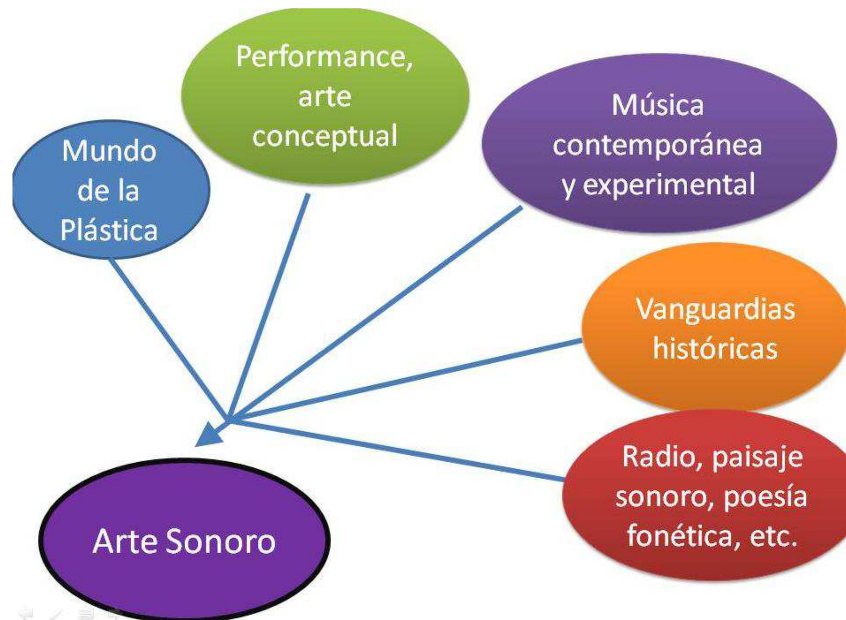


Figura 2. Aproximación amplia de la conformación del arte sonoro.

[10] Es importante notar que el trabajo de Barber-Palacios es distinto al de Molina en la medida que mientras los primeros trazan las trayectorias de las prácticas antecedentes del arte sonoro, el segundo mapea el origen del término.

4. Performatividad de *Arte sonoro*

Barber-Palacios proponen que antes del término Arte sonoro en Centroeuropa se utilizó primero el concepto de *Audio Art* en eventos muy ligados a la música experimental. Hacia finales de los ochenta a través del festival *Ars Electrónica* de Linz, se incorpora el término arte sonoro a partir del inglés *Sound art* (Barber y Palacios 2010:96). Sobre las manifestaciones y eventos del audio-art del festival de Linz, recogen un interesante testimonio de Javier Cinca. Para él, las obras presentadas constituían "formas estilísticas desafiando fronteras". En efecto, afirma, "esto no define al audio-arte como un género específico de trabajo multimedia, ya que los géneros implican las categorías y éstas crean fronteras". En este sentido, no duda en calificar el "audio-arte como actitud caracterizada por una tendencia a disolver más que a cruzar fronteras" (Cinca 1990 citado en Barber y Palacios 2010:96).

Del mismo modo que Cinca, Barber y Palacios insisten en calificar el arte sonoro como una "disciplina de disolución". No es un género o tipo de manifestación específica, sino un lugar donde se esfuman fronteras, identidades y definiciones disciplinarias. Consideremos bajo este prisma la definición de arte sonoro de Manuel Rocha mencionada anteriormente: "concepto artificial, que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto 'música'" (Rocha 2008:45). Sigue pareciendo técnicamente débil, pero como acto elocutivo es sintomática de una de los significados del término: sus usuarios lo emplean para invocar *performativamente* esa disolución de fronteras.

Recordemos que la noción de *performatividad,* fue introducida en los sesenta por el lingüista J. L. Austin (1996) para designar aquellos *actos de habla* que no representan realidades previas sino que producen aquello que nombran justo en el momento de la enunciación. Performativos son los enunciados de los jueces que al dictaminar sentencia cambian el estatuto jurídico el sujeto que la recibe: es inocente o culpable. Son también los actos fundacionales (inauguración y clausura de un congreso, de un edificio, un bautizo, etc.) y la instauración de contratos como el enlace matrimonial: todos ellos se activan sólo a partir de la enunciación de la sentencia. En ese sentido, el acto de habla no representa una realidad

previa a él, sino que en sí mismo produce la realidad que menciona edificando verbalmente un trozo de mundo real.[11]

Uno de esos "errores de enfoque" que se cometen muy a menudo con el concepto de arte sonoro puede consistir en el empeño de usarlo de manera etimológica. Con frecuencia se argumenta que la música (toda la música) es también "arte sonoro" ya que es una manifestación artística que emplea el sonido como materia prima.[12] Sin embargo, en su dimensión performativa, el término no describe una práctica ni una materia prima. Lo que hace es invocar la disolución de las certezas estéticas que nos dan conceptos como música, pintura, escultura, etc., colaborando a construir un espacio emergente donde los sistemas de expectativas creados en y para los campos artísticos disciplinares tradicionales simplemente dejan de funcionar.

Es probable que la categoría incipiente de arte sonoro siga creciendo y comience a contener otros conceptos históricamente anteriores pero jerárquicamente más localizados como el de música. Entonces descubriremos, quizá, que la música no fue sino una mínima parte de una categoría artística más amplia y abarcadora, el arte sonoro, y que su función no ha sido sino una prolongada propedéutica que preparó el terreno y nuestros oídos para él. Algo parecido sucedió con la lingüística y la semiología general. La primera fue la base metodológica para el desarrollo de la segunda. Sin embargo, la segunda tiene por objeto de estudio todos los sistemas posibles de comunicación, incluyendo los lenguajes naturales de los que se ocupa la primera.

5. Arte sonoro como metaetiqueta

En base a la discusión anterior, podríamos enfatizar que el término arte sonoro no se refiere a una disciplina artística específica, un movimiento artístico, una poética de uno o más creadores, una técnica, lenguaje, forma, género o estilo artístico determinado. Se trata de una *categoría operativa* que aglutina una gran variedad de prácticas, discursos y comportamientos

[11] Sobre este principio Judith Butler ha desarrollado las bases de su estudio performativo del género: éste se construye socialmente por medio de la performance reiterada de actos que socialmente nos construyen sexualmente (Butler 1998). Para una aproximación reciente a los estudios de performance aplicados a la música véase Madrid (2009).

[12] Véase el hilo de discusión "La música suele ser un arte sonoro" del *Encuentro de Arte sonoro en España:* http://ease.mase.es/?p=230&cpage=1#comments (consultado en octubre de 2011).

artísticos de diversa procedencia, naturaleza y pertenecientes a diferentes tradiciones recientes o longevas. Es una categoría operativa porque más que designar un fenómeno concreto y bien delimitado, permite hacer cosas y deshacer otras, como señalar un espacio donde ocurren fenómenos emergentes de difícil definición pero que en ciertos aspectos se pueden distinguir. Como categoría no es definitiva, exclusiva ni excluyente. No se caracteriza por agrupar obras y prácticas que poseen una serie de rasgos distintivos claros considerados como suficientes y necesarios para ser pertenecer a ésta.[13] Es una categoría abierta, polémica y con fronteras difusas en permanente rearticulación interna.[14]

Como término, su significado está sujeto a las circunstancias pragmáticas de su enunciación: su sentido lo adquiere del contexto en que es utilizado y es inseparable de este.

6. Arte sonoro como dominio artístico

Como metaetiqueta o categoría, el *arte sonoro* designa un *dominio* artístico donde convergen un cúmulo de diferentes comportamientos estéticos y prácticas artísticas contemporáneas sumamente heterogéneas en las cuales el sonido, tratado de manera diferente y en ocasiones problemáticas con respecto a las tradiciones musicales dominantes, juega un papel fundamental tanto en sus dispositivos y artefactos materiales, como en sus poéticas y discursos. *Dominio* es un concepto epistemológico que se refiere a un momento particular de la investigación científica en el que especialistas de diversas disciplinas que trabajan sobre un problema particular comienzan a interactuar y a constituir una comunidad científica inter y transdisciplinar durante un periodo considerable de tiempo. El trabajo interdisciplinar es continuo y con frecuencia un dominio termina por crear espacios institucionales e infraestructura transdisciplinar estable, es decir, se forma una *intersección interdisciplinar estructural*.[15]

---

[13] Salvo, claro está, que el sonido ocupa un lugar fundamental en los artefactos o discursos artísticos.
[14] Sobre diferentes teorías cognitivas de la categorización y su aplicación a la música véase (López Cano 2004a:470 y ss. , 2004b).
[15] Este ha sido el caso de las Ciencias cognitivas que desde los años sesenta han reunido especialistas de la filosofía de la mente, psicología, lingüística, neurología, antropología, semiótica, inteligencia artificial, informática, etc. Un ejemplo de la producción de este domino es la teoría generativa de la música tonal del compositor Fred Lerdahl y del psicólogo y lingüista Ray Jackendoff (1983).

6.1. De la disciplina a la transdiciplina

Recordemos brevemente algunas distinciones. Una investigación *disciplinar* o *monodisciplinar*, es aquella donde los diferentes elementos que participan en la construcción del conocimiento como teorías, metodologías, conceptos, instrumentos, terminología y referencias a autores, pertenecen a una sola tradición disciplinar. En la *multidisciplina* hay una "yuxtaposición de disciplinas" (Klein 2010:17): los elementos constitutivos de conocimiento pertenecen a diferentes tradiciones pero éstos no se combinan, fusionan, o articulan. Cada uno es empleado en su propio contexto y en momentos puntuales.[16]

La *investigación interdisciplinar* se caracteriza por presentar algún tipo de apropiación, trasvase, integración, fusión o articulación en teorías, metodologías, conceptos, instrumentos, terminología y referencias a autores de diversas tradiciones disciplinares. Tiende a la integración del conocimiento fragmentado por las prácticas disciplinares de tal manera que, como afirman Tress, Tress, y Fry (2006:17), obliga a cada disciplina a traspasar sus propios límites.[17]

En la *transdisciplina* la integración de teorías, metodologías, conceptos, instrumentos, terminología y referencias a autores es mucho más fuerte, estrecha y continuada. En muchas ocasiones, la transdisciplina funciona como infraestructura que promueve la producción continua de investigaciones interdisciplinares y cobra la forma de programas de investigación o

---

[16] La multidisciplina es común proyectos que congregan a especialistas de diversas ramas de conocimiento pero que trabajan por separado y entregan informes independientes. Es el caso del libro colectivo *Music and Emotion. Theory, Research, Aplications* editado por John Sloboda y Patrik Juslin (2010) donde cada uno de los 33 capítulos atiende el problema desde disciplinas diferentes. Menos común pero también posible es la investigación multidisciplinar realizada por una sola persona. Por ejemplo, Mark Reybrouck (2001) emplea conceptos y principios disímiles y hasta antagónicos e incompatibles de manera puntual, pero nunca hace dialogar un campo teórico con otro, ni fusiona conceptos.

[17] Existen varios tipos de interdisciplina según los modos y niveles de integración de los diferentes elementos disciplinares. Klein (2010) distingue entre interdisciplina metodológica, teórica, puente, reesctructurante, instrumental y crítica. Otros autores distinguen entre *interdisciplina instrumental* cuando la transferencia de conocimientos, técnicas y métodos tiene el objetivo de obtener aplicaciones prácticas: los conocimientos de la informática se aplican al para desarrollo de software para la escritura, aprendizaje o el análisis musical. La *interdisciplina conceptual moderada* o *crossdiscipline* se refiere al trasvase de terminología y conceptos para suplir carencias terminológicas: la teoría musical importa constantemente términos de las ciencias del lenguaje. La *interdisciplina conceptual expansiva* pretende expandir las posibilidades explicativas: la importación sistemática de términos de la antropología hacia la historia de la música que hace Tomlinson (1993). En la *interdisciplina epistemológica* la transferencia de métodos y conceptos es tan fuerte que tienden a generar nuevas disciplinas: la incorporación de términos y principios de la psicología en la teoría musical generó la musicología cognitiva. Véase también Klein (1990) y Repko (2008).

formación de posgrado donde se involucran especialistas de varias especialidades para producir un conocimiento unitario o recursos humanos con perfil transversal.[18]

En mi opinión el arte sonoro como dominio adquiere la forma de esta *infraestructura conceptual transdisciplinar*. En ella, diferentes competencias, traiciones, poéticas y modelos artísticos conviven, se contaminan mutuamente, desafían los principios estéticos de las tradiciones en que cada uno de los artistas se puede inscribir y quizá están creando un nuevo espacio disciplinar cuyas característica aun no alcanzamos a perfilar. Una seña de que se trata de un dominio es que los profesionales que en él concurren no tienen necesariamente que divorciarse de su propia tradición, idiosincrasia o pertenencia disciplinar. Tampoco están obligados a permanecer en el dominio eternamente o de manera exclusiva: puede ser sólo una parte de su trabajo o una etapa dentro de su carrera creativa. En la **figura 3** he intentado graficar este proceso. Cada artista o disciplina proviene de su propio ámbito y tradición hasta un punto de intersección que forma el dominio arte sonoro. Ahí comparten principios y orientaciones estéticas y se contaminan y comunican intensamente lo que genera una ingente producción artística de naturaleza transdisciplinar. Pero es probable que este punto de encuentro no subsuma necesariamente las trayectorias de cada una de las diferentes tradiciones disciplinares ni el desarrollo de cada artista. Quizá este punto de convergencia sea coyuntural y que las tradiciones y artistas dentro de un tiempo pasen de largo y continúen con su trayectoria inicial.

Del mismo modo es muy probable que el arte sonoro pase en un futuro de ser un dominio transdiscipinar a una disciplina autónoma en toda regla. En este proceso están colaborando la institucionalización de espacios legitimadores como festivales, revistas y publicaciones y programas de formación especializados.

[18] Un ejemplo es el máster *Music, Mind & Technology* de la universidad de Jyväskylä, en Finlandia, donde especialistas en informática, neurociencias, psicología y teoría musical forman recursos humanos con competencias transversarles.

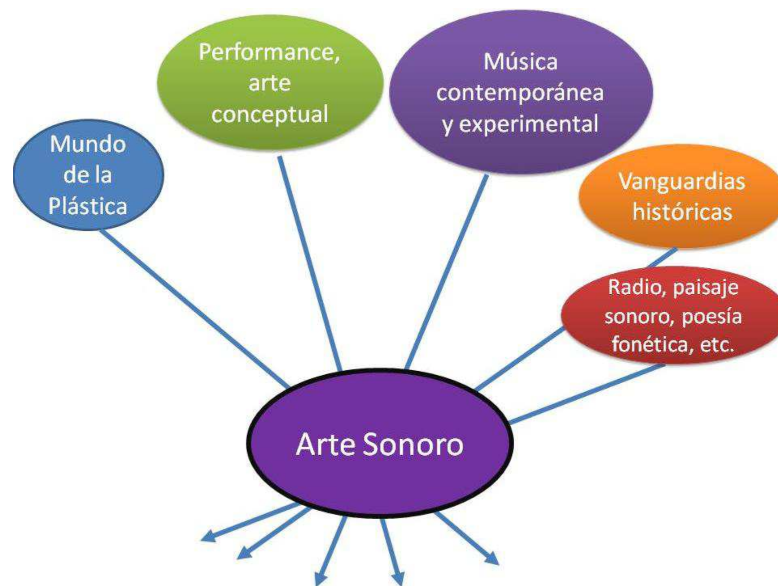


Figura 3. Arte sonoro como dominio artístico.

7. Arte sonoro como campo emergente

En efecto, el arte sonoro vive un proceso continuo de institucionalización y normalización. Cada vez más espacios de difusión de arte organizan muestras y festivales a la par que espacios educativos ofrecen programas formativos teóricos o prácticos a nivel libre o reglado y el reconocimiento a los artistas se generaliza. A ello se suman publicaciones como revistas, libros y tesis dedicados a este tema. Todo ello está contribuyendo que el arte sonoro transite desde el dominio transdisciplinar hacia un campo disciplinario independiente. En esta transformación, y como práctica artística emergente, una parte importante de su tradición está en proceso de "invención": el arte sonoro se encuentra configurando un relato histórico propio sobre su origen y evolución, así como un *canon* independiente. Este canon se encargará de articular jerarquías estéticas entre obras, autores y prácticas que se consideran mejor valoradas y aquellas consideradas como periféricas.[19] El canon nos va a indicar qué obras de qué autores constituyen las obras maestras y los modelos a seguir.

[19] Es necesario tomar en cuenta que si bien es posible la construcción del canon en varias prácticas de arte contemporáneo, el establecimiento de criterios de valor claros, explícitos y autosuficientes, resulta mucho más complejo. Véase Jiménez (2010).

8. Arte sonoro como categoría reorganizadora

En el proceso de invención de su propia tradición, el arte sonoro comienza a integrar prácticas de otros campos y épocas y las reclama como propias. Este es el caso de la poesía fonética, visual o sonora; la construcción de instrumentos experimental o algunas ramas de la música experimental. Esta operación recuerda mucho al caso de la salsa. La etiqueta fue inventada por los caribeños radicados en Nueva York (principalmente puertorriqueños) para referirse y comercializar una música que mezclaba principalmente el son cubano con muchas otras variedades musicales del Caribe con arreglos para big band. El éxito de la etiqueta ha sido tal que un sinfín de géneros de la región surgidos con anterioridad se han reorganizado en torno al término salsa. Pese al disgusto de especialistas e historiadores, en el mundo entero el término "salsa" funciona como metaetiqueta que organiza un campo amplio de músicas caribeñas. Esto ocurre porque éste, más que un ritmo, estilo o género, se refiere a "una idea, un concepto, un resultado y un modo de asumir la música…" (Willie Colón en Padura 1997: 51). Algo muy parecido ocurre con el término "arte sonoro". En tanto concepto se refiere a una "suerte de estructura mental compartida por los miembros de una comunidad que rearticula el valor de productos culturales del pasado dotándolos de nuevos significados e insertándolos en nuevas prácticas, con el objetivo de construir con ellos nuevas realidades sociales" (López Cano 2009d:523).

9. Arte sonoro como escena

Otra dimensión de significación del término arte sonoro emerge cuando lo entendemos como una *escena* particular dentro del arte contemporáneo. El concepto de escena proviene de los estudios socioculturales de la música popular urbana y se refiere generalmente al acuerdo formal e informal que se instaura entre músicos, industria, instituciones, público e infraestructuras y que colabora a construir un sentido de pertenencia e identidad en torno a un tipo particular de música (Straw 1991, 1996; Shuker 2005:115). En este sentido, en muchas ocasiones el término arte sonoro no se refiere a un modo particular de producir arte sino a una escena o espacio simbólico creado por la interacción de artistas, galeristas o representantes de auditorios, museos y galerías, críticos, productores, promotores, comisarios, curadores,

distribuidores y público. Desde esta perspectiva, arte sonoro sería el conjunto de interacciones materiales, económicas y simbólicas que se tejen entre estos actores que actúan bajo esa etiqueta.

10. Arte sonoro como un *comportamiento* artístico

Recientemente, la denominación "Nuevos comportamientos artísticos" está proliferando para designar departamentos, secciones o proyectos universitarios relacionados con la enseñanza, investigación y producción en algunas ramas de arte contemporáneo. Esto evita el conflicto que produce la definición partir de los productos de la actividad artística toda vez que no está claro lo que esas experiencias artísticas producen exactamente (pinturas, esculturas, obras musicales, etc.). También evita mencionarlas por sus prácticas toda vez que no es posible delimitar lo que hacen exactamente los artistas (pintar, esculpir, componer, etc.). Por último también elude referirse a ellas por el lugar donde se produce y/o distribuye su trabajo (museos, galerías, teatros, auditorios, etc.).

La noción de comportamiento permite también acoger una cualidad del arte heredero de las tradiciones conceptualistas y de acción, a saber, que en un emplazamiento u obra posmoderna, el discurso y reflexión teórica sobre ésta, a menudo forma parte integral de la misma. En las obras de arte de la modernidad como por ejemplo las composiciones *Polyphonie X* (1950-51), *Structures pour deux pianos* (1951-52) o *Pli selon Pli* (1957-62) de Pierre Boulez, es perfectamente posible distinguir entre la obra y el discurso del autor sobre éstas (Boulez 1984: 107-120 y 177-179). Sin embargo, en obras de la modernidad tardía o posmodernidad como *4'33''* (1952) de John Cage o los conciertos de ciudades de Llorenç Barber (López Cano 1997), resulta completamente imposible afirmar donde termina la obra y dónde comienza el discurso teórico sobre ella. No hay manera de establecer una diferencia clara entre niveles epistemológicos: existe una equidad, una simetría niveles; el discurso también es la obra y la

obra también es discurso teórico sobre sí misma, sobre la poética del autor y sobre el arte en general.[20]

11. Arte sonoro como paradigma

La noción de paradigma fue ampliamente difundida por el célebre libro de Thomas Kuhn *La estructura de las revoluciones científicas* publicado originalmente en 1962 (Kuhn 1999).[21] La noción resultó algo polémica por lo que tuvo que agregar una posdata en 1969 y sugerir su sustitución por el de "Matriz disciplinar" (Mardones 1991: 198). No obstante, el término sigue siendo muy usado para referirse al marco ideológico regulador del trabajo de diversas disciplinas científicas y académicas que prescribe los límites, pautas, orientaciones o prioridades para la investigación. Un paradigma se puede entender como un conjunto de *normas* (explícitas o implícitas), *ideas*, *nociones* y *prácticas* científicas consideradas como *válidas* durante un período específico de tiempo dentro de determinada comunidad científica. El paradigma define cómo se debe producir, transmitir y gestionar la investigación y el conocimiento: qué se debe estudiar y cómo, las interrogantes pertinentes y su organización; las tesis aceptadas como verdaderas y los métodos para estudiarlo. Prescribe también cómo se deben conducir los experimentos y otras actividades de captación o contrastación de información y regula el tratamiento de los resultados de la investigación.

Un paradigma puede cambiar paulatinamente o de manera súbita o permanecer activo durante un período largo de tiempo.

11.1. Paradigma artístico

De manera análoga, un paradigma en el arte sería ese conjunto de ideas, normas y marcos reguladores que constriñen la actividad de una comunidad de artistas ya sea de manera explícita o implícita. El paradigma define qué es el arte; prescribe qué objetos pueden

[20] Para una discusión e ilustración de los niveles epistemológicos entre obras y sus discursos teóricos y su transformación en la posmodernidad véase la sección "6. Desplazamiento en las relaciones entre los discursos teóricos y las obras del modernismo a nuestros días" en López Cano (2004e). Véase también López Cano (2006c).
[21] Literalmente, paradigma significa "ejemplo" o "modelo".

considerarse como obras y las circunstancias de su constitución como tales; establece un canon (la jerarquización de autores, obras y prácticas consagradas o que sirven de modelos de referencia); establece qué prácticas se consideran como pertenecientes a cada arte; los canales legítimos de distribución, los modos de funcionamiento estético de las obras y el papel del espectador en el entramado artístico así como sus modos de interacción con la obra. El arte sonoro se integra a los paradigmas del arte contemporáneo al tiempo que los reformula y construye los suyos propios.

11.2. Paradigmas encontrados: "arte sonoro" vs. "Música"

Pese a que algunos de los contenidos del paradigma del arte sonoro sean escurridizos o poco claros, es posible comparar *grosso modo* algunos de sus planteamientos más recurrentes o relevantes con algunos de los de la música. La mayor distinción entre arte sonoro y muisca es la gestión del tiempo. El Arte sonoro suele ser más espacial que temporal (Licht 2007:13–14; Barber y Palacios 2010:97–99). Esto se traduce en su pereza narrativa. El arte sonoro elude la tensividad orgánica características de las obras musicales. Sus marcadores temporales son mucho más tenues no permitiendo esclarecer contundentemente elementos característicos de procesos de inicio, desarrollo o final o aquellos que constituyen un climax, etc. Así mismo, las obras de arte sonoro acusan una laxitud estructural que resta importancia a la coherencia interna de la obra y pone en primer plano la dimensión significante del sonido mismo. Al contrario, en música muchas veces la condición de obra está determinada por la estructura abstracta más que por la naturaleza del sonido.[22] En este sentido, el arte sonoro muestra cierta "despreocupación" por procesos compositivos característicos de la música como el desarrollo del material o la repetición estratégica. En su lugar pone énfasis en la exploración del sonido *per se* llamando particularmente la atención sobre el papel del sonido en nuestras vidas, sobre su significado social y antropológico. En este sentido, el arte sonoro pone en práctica una estética más orientada hacia el descubrimiento que a la invención. Por último,

[22] Véanse por ejemplo las ontologías de la obra musical, sobre todo las idealistas para quienes la obra de arte es una estructura abstracta distinta a su realización sonora efectiva. Las cualidades de la obra son la de esa estructura abstracta y no deben confundirse con las cualidades acústicas del objeto sonoro resultante de una interpretación concreta (Darsel 2010:46–54).

resulta evidente que el arte sonoro pone más énfasis en la recepción activa del espectador: el oyente construye la obra o si se prefiere, colabora definitivamente a su consumación:

> La categoría estética "arte sonoro" tiene sentido para referirse, ampliamente, al conjunto de posibilidades de escucha más abierto posible […] [23]

12. Conclusiones

Para desentrañar el significado del concepto arte sonoro es indispensable abandonar su lectura etimológica y analizarlo performativamene: qué es lo que hace cuando es mencionado. Una de sus prestaciones performáticas es mencionar la disipación de fronteras artístico-disciplinarias que sus artefactos y discursos proponen. Del mismo modo, se puede concebir como una escena donde interactúan material y simbólicamente los diversos actores que la conforman. Para comprender su estadio de evolución resulta pertinente compararlo con procesos análogos en la formación de comunidades de investigación científica interdisciplinar. En ese caso, el concepto arte sonoro no se refiere a una técnica, género artístico o práctica específica, sino a un dominio transdisciplinar donde concurren especialistas pertenecientes a ámbitos, disciplinas y tradiciones artísticas sumamente diferentes. Este dominio parece que está en camino de convertirse en un espacio disciplinar autónomo. Por el momento, en el dominio se integran, discuten y contaminan mutuamente diversos comportamientos artísticos provenientes de diversas tradiciones del arte contemporáneo y de vanguardia.

Referencias

Alan Licht: *Sound Art: Beyond Music, Between Categories,* Nueva York, Rizzoli, 2007.

Alejandro L. Madrid (ed.): “Performance y performatividad. Nuevas aproximaciones y conexiones”. *TRANS- Revista Transcultural de Música* (Dossier especial), 13, 2009. http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm [consultado septiembre 2011]

Allen F. Repko: *Interdisciplinary Research: Process and Theory,* Londres, Sage, 2008.

Amy Dempsey: *Estilos, Escuelas y Movimientos,* Barcelona, Blume, 2002.

[23] Miguel Álvarez-Fernández. Comunicación personal, 17 de febrero de 2011.

Barbel Tress; Gunther Tress y Gary Fry: “Defining concepts and the process of knowledge production in integrative research”. *From Landscape Research to Landscape Planning: Aspects of Integration, Education and Application*. Bärbel Tress, Gunther Tress, Gary Fry, y Paul Opdam (eds.), Nueva York, Springer, 2005, pp. 13-26.

Brandon LaBelle: *Background Noise. Perspectives on Sound Art,* Nueva York, Continuum, 2006.

Edward Lucie-Smith: *Dictionary of Art Terms,* Londres, Thames & Hudson, 2003.

Fred Lerdahl y Ray Jackendoff: *A generative Theory of Tonal Music,* Cambridge MA: MIT Press, 1983 (versión castellana: *Teoría generativa de la música tonal,* Madrid, Akal, 2003.)

Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others,* Chicago, Chicago University Press, 1993.

Israel Martínez: “Arte sonoro. Haciendo ruido de manera sigilosa”. *Tierra adentro,* 165, 2010, pp.5-17.

J. L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras,* Barcelona, Paidós, 1996.

Javier Cinca: “Memorial Linz: Ars Electronica. Festival d’Art, Tecnología i Societat. Informe 1988”. *Fenici,* 7, 1990.

José Manuel Costa: “ARTe SONoro, una Presentación”. *Arte sonoro*, AAVV(ed.), Madrid, La Casa Encendida, 2010b, pp. 151-159.

José Manuel Costa: “Arte sonoro”. *Exit Express,* 54, 2010ª, pp. 18-37.

José María Mardones: *Filosofía de las ciencias humanas y sociales: materiales para una fundamentación científica,* Barcelona, Anthropos, 1991.

Judith Butler: “Actos performativos y construcción del género”. *Debate feminista*,18, 1998, pp. 296-314.

Julie Thompson Klein: “A taxonomy of interdisciplinarity”. *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Robert Frodeman, Julie Thompson Klein, y Carl Mitcham (eds.), Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 15-30.

Julie Thompson Klein: *Interdisciplinarity. History, theory, and practice*, Detroit, Wayne State Univ Press, 1990.

Leonardo Padura: *Los rostros de la Salsa,* La Habana, Editorial Unión, 1997.

Llorenç Barber y Montserrat Palacios: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid: Fundación Autor – SGAE, 2010.

Manuel Rocha: “¿Qué es el arte sonoro?”. *Pauta,* 108, 2008, pp. 45-48.

Marc Jimenez: *La querella del arte contemporáneo,* Buenos Aires, Amorrortu, 2010.

Mark Reybrouck: "Biological roots of musical epistemology: functional cycles, *Umwelt* and enactive listening". *Semiotica* ,131 (1-4), 2001, pp. 599-633.

Max Neuhaus: “Sound Art?” Liner notes for *Volume: Bed of Sound. P.S. 1 Contemporary Art Center,* New York, July 2000. Audio CD. [s. a.]

Miguel Molina: “El arte sonoro”. *Itamar. Revista de investigación musical,* 1, 2008. Pp. 213-234.

Nancy Grubb (ed.): *Art Speak,* Nueva York, Cross River Press, 1990.

Patrik N. Juslin y John Sloboda: *Handbook of Music and Emotion,* Nueva York, Oxford University Press, 2010.

Pierre Boulez: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984.

Roy Shuker: *Diccionario del Rock y la Musica Popular,* Barcelona, Robinbook, 2005.

Rubén López Cano: *Música Plurifocal.* Conciertos de Ciudades *de Llorenç Barber,* México, JGH-Ciencia y Cultura Latinoamericana, 1997.

Rubén López Cano: “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”. *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del*

VII Congreso de la SibE, Josep Martí y Silvia Martínez (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura, 2004b, pp. 325-337.

Rubén López Cano: "La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música". *Revista Boletín Música,* 17, 2006, pp. 42- 63.

Rubén López Cano: "La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad". *Etno-folk. Revista de etnomusicología,* 14-15, 2009, pp. 522-541.

Rubén López Cano: "Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales", *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (Arte y Nuevas Tecnologías)*, Miguel Ángel Muro (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja/AES, 2004c, pp. 681-699.

Rubén López Cano: *De la Retórica a la Ciencia Cognitiva*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004a.

Sandrine Darsel: *De la musique aux émotions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Thomas S. Kuhn: *La estructura de las revoluciones científicas,* México, Fondo de Cultura Económina, 1999.

Tony Gibbs: *The Fundamentals of Sonic Arts and Sound Design,* Londres, AVA, 2007.

Will Straw: "Scenes and Communities in Popular Music"». *The Subcultures Reader*. Ken Gelder and Sarah Thornton (eds.), Londres: Routledge. 1996, pp. 469-478.

Will Straw: "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies,* 5(3), 1991, pp. 368-375.